ISSN (en línea) 2362-4841 / ISSN (impresa) 0325-1721
Anales de Filología Clásica /26 (2013)

El peán trágico: la *párodos* de *Antígona* de Sófocles

 Marcela Ristorto
UNR / mristor@gmail.com

Resumen

El objetivo del trabajo es analizar la *párodos* como un peán en honor a las divinidades que colaboraron con la victoria tebana. Pero este himno subvierte las normas del género, pues las imágenes empleadas evidencian que el coro creyendo celebrar un triunfo canta un peán apotropaico, sugiriendo que los peligros siguen acechando a la ciudad.

El coro invoca a dioses venerados tanto en Tebas como en Atenas, así este himno se vincula con el contexto ritual de la *performance* trágica, ya que permitiría a la audiencia tanto alabar a los dioses como reflexionar sobre la adecuada relación que se debe mantener con éstos.

Palabras clave

Antígona
himno
peán
tragedia

Abstract

The aim of this paper is to analyze the *Antigone*'s *Parodos* as a *paean* in honour of the divinities who collaborated with the Theban victory. But this hymn subverts gender's norms, since the images employed show that the chorus does not sing a victory' s *paean* but a apotropaic, suggesting that the dangers are stalking the city.

The chorus invokes gods revered in both Athens and Thebes, and this hymn is linked to the context of the tragic ritual performance, as it would allow the audience as much as praise the gods and think about the proper relationship to be maintained with them.

Key words

Antigone
paean
hymn
tragedy

ISSN (en línea) 2362-4841 / ISSN (impresa) 0325-1721
Anales de Filología Clásica /26 (2013)

La tragedia, como sostiene Aristóteles (*Poética* 1450 a 17)[1], es la imitación no de los hombres sino de la existencia. Esta aseveración nos lleva a considerar la trascendencia de la *performance* coral, puesto que para una audiencia griega no constituía un mero rasgo formal sino que remitía a una realidad social (Bacon 1994-5: 6). En *Antígona* para expresar la alegría y el alivio que representa para la ciudad de Tebas la derrota de los guerreros argivos, Sófocles pone en escena a un coro de ancianos cantando un himno de agradecimiento. Este comportamiento, como señalan Furley- Bremer (2001. 1: 273), "It is an element in an artistic construction but at the same time it corresponds to 'normal' behavior in a similar situation". Sin embargo, se debe tener en cuenta que, si bien la tragedia se apropia de las convenciones de la himnodia, las distorsiona de acuerdo con las necesidades de la trama, con el objetivo de suscitar determinadas emociones y reacciones en el auditorio.

1. ***Poética*** 1450 a 17 ἡ γὰρ τραγῳδία μίμησίς ἐστιν οὐκ ἀνθρώπων ἀλλὰ πράξεων καὶ βίου.

El objetivo del presente trabajo es analizar la *párodos* de *Antígona* (vv. 100-161) como un peán. La audiencia ateniense, como señala Rutherford (1994-5: 125), bien pudo haber considerado este canto coral como un peán de victoria, que agradece a las divinidades que colaboraron para la obtención del triunfo tebano sobre el ejército invasor. Sin embargo, las imágenes empleadas por el coro permiten afirmar que, en realidad, los ancianos tebanos, creyendo celebrar un triunfo están entonando un peán apotropaico, dado que los peligros que acechan a la ciudad no han desaparecido. Asimismo esta ambigüedad del canto coral evidencia la profundidad del conflicto, ya que los tebanos no son presentados como enteramente justos ni Polinices y los invasores argivos con rasgos totalmente negativos. Se podría así sostener que la ambigüedad del himno remite a uno de los principales conflictos de la tragedia, a saber, el de la indeterminación en el plano moral, ya que tanto la heroína, Antígona, como su oponente, Creón pueden simultáneamente ser rehabilitados o considerados culpables[2].

2. Las interpretaciones de ***Antígona*** frecuentemente se centran en la discusión acerca de si la desobediencia de la heroína al edicto de Creón está justificada o si es culpable de violar las leyes de la ciudad. Asimismo se debate sobre la justicia o la injusticia del edicto y del comportamiento de Creón. *(continúa en página 90)*

En el prólogo Antígona e Ismena dialogan sobre los acontecimientos del día anterior: el rechazo de los invasores argivos, su huida, la muerte de los hermanos. Antígona da a conocer a su hermana el edicto de Creón prohibiendo los funerales de Polinices y solicita su ayuda para desafiarlo. Ismena, a pesar de que considera que esta decisión es justa (vv. 98-9), intenta disuadirla sin éxito. La heroína, de este modo, decide enterrar sola a Polinices. Sin embargo, Antígona e Ismena no han considerado el hecho de que Polinices fuese culpable de un crimen monstruoso para los griegos del siglo V y que era implacablemente castigado: la traición. Asimismo debe tenerse en cuenta que inmediatamente después de la *párodos*, en el primer episodio, Creón muestra su preocupación por el bienestar de la *polis* y hace conocer a los ancianos su edicto ordenando funerales públicos para Eteocles, el defensor de la ciudad, y prohibiendo los del invasor, Polinices. Esta decisión se fundamentaba en el hecho de que en la época clásica era una prerrogativa de la comunidad cívica decidir cómo actuar frente a las víctimas de la guerra, de qué manera difundir la gloria de quienes habían muerto defendiendo la *pólis* y sancionar a quienes la habían puesto en riesgo.

La *párodos* alude al acto ritual de agradecimiento a los dioses, ejecutado por toda la *pólis* con cantos y danzas de alegría. Esta oda expresaría los sentimientos de los ciudadanos, ya que los ancianos introducen la perspectiva de la *pólis* para analizar los acontecimientos recientes. De acuerdo con este punto de vista, Polinices sería un traidor que llevó un ejército extranjero a saquear su propia ciudad, mientras que Eteocles y los guerreros tebanos, los justos defensores de Tebas sitiada. La posición adoptada por el coro de ancianos tebanos permite entonces evidenciar que su lealtad no es para con Antígona ni para con la familia real tebana sino para con la comunidad cívica en su conjunto.

ISSN (en línea) 2362-4841 / ISSN (impresa) 0325-1721
Anales de Filología Clásica /26 (2013)

El coro al mismo tiempo que agradece a los dioses, narra la derrota argiva y la muerte de los hijos de Edipo[3]. Los ancianos subrayan el hecho de que la batalla se libró en torno a las siete puertas (cf. vv. 101, 119, 141) no en campo abierto, enfatizando así la magnitud de la amenaza, ya que el ejército enemigo estaba a punto de traspasar las murallas buscando destruir la ciudad (Rosivach 1979: 16). Por esta razón, los ancianos agradecen con este himno a las distintas deidades que colaboraron con la victoria tebana, especialmente a *Helios* (vv. 100-9), a Ares (vv. 124-5, 138-40), a Zeus (vv. 127-133, 141-7), a *Níke* (vv. 154-5) y a Dionisos (vv. 154-5).

3. La *párodos* de esta tragedia se compone de la estrofa primera (vv. 100-109); la antístrofa primera (vv. 117-133); la estrofa segunda (vv. 134-140), la antístrofa segunda (vv. 148-154). Cada estrofa y antístrofa son seguidas por anapestos recitados por el corifeo. Los vv. 148-154 deben leerse en relación con la antístrofa segunda del quinto estásimo (vv. 1136-1144/5, esp. los vv. 1140-1144/5).

A pesar de la ausencia de rasgos formales del παιάν es posible considerar este himno como un peán, ya que la invocación inicial, Ἀκτὶς ἀελίου, además de constituir una exhortación a Helios también puede ser una súplica a Apolo (cf. Pínd. *Pae.* 9; Furley I 2001). Podría aducirse para invalidar esta hipótesis la ausencia del estribillo ἰὴ παιάν o ἰὴ παιών, sin embargo esta objeción no desautoriza la filiación de la *párodos*, ya que, como bien señala Rutherford (2001: 4), en la antigüedad para que las composiciones poéticas sean consideradas como pertenecientes a un determinado género lo que se tiene en cuenta es que desempeñen una función similar y que compartan un ámbito de *performance*, poseyendo los rasgos formales menor importancia.

Es factible, entonces, sostener que este peán es una μίμησις de un himno ritual ejecutado en el contexto de la ficción dramática. Sin embargo, la calidad ficcional del himno trágico concede autonomía al poeta; así en este canto coral la forma hímnica no es estrictamente observada. En realidad, solamente la primera estrofa de la *párodos* puede tomarse como un himno a *Helios* y la segunda antístrofa, por sus características formales, puede ser considerada como un himno κλητικός en honor a Dionisos, es decir, una súplica al dios para que se haga presente y participe con la comunidad de los rituales cívicos celebrando la victoria.

Entre la primera estrofa y la última antístrofa que -como ya hemos señalado- pueden ser consideradas himnos (cf. Furley-Bremer: 2001), el canto del coro narra el enfrentamiento bélico y cómo los dioses alejaron el peligro argivo. De este modo, podría postularse que esta descripción constituye una suerte de ampliación de la εὐλογία: la narración de la batalla es una demostración del reciente favor divino otorgado a Tebas. No obstante, aunque el coro sostenga que Zeus ha castigado la *hybris* de los argivos, imputando así la falta a los enemigos de Tebas, las imágenes empleadas por los ancianos sugieren que tanto Polinices y el ejército invasor como Eteocles y los defensores de la ciudad comparten la responsabilidad por esta guerra fratricida. La alegría de la celebración tiene así un tono ominoso, debido a que la ambigüedad de las imágenes desdibuja la distinción entre defensores y agresores, amigos y enemigos.

En la primera estrofa se distinguen dos de las secciones presentes en los himnos cultuales, además éstas se presentan entretejidas[4]. En efecto, la ἐπίκλησις, que incluye el nombre del dios y sus epítetos (vv. 100-3) se enlaza con la εὐλογία, en la que se describe el lugar donde se realizó una hazaña gracias a la ayuda del dios (vv. 103-5). El trágico, modificando las convenciones del género, reemplaza la esperada εὐχή, es decir, la plegaria propiamente dicha, por la expresión del reconocimiento de la ayuda recibida (vv. 105 ss.). El peán, como ya se ha indicado, comienza con una invocación a Ἀκτὶς ἀελίου, al "rayo del sol", que es descrito persiguiendo el ejército argivo en su huida:

4. Usualmente los filólogos señalan las siguientes secciones en los himnos: ***invocatio*** (ἐπίκλησις), se incluye el nombre del dios, los nombres cultuales y los epítetos; ***eulogia*** (εὐλογία), la alabanza al dios puede contener la descripción del dios, de los lugares que frecuenta y sus actividades y la plegaria (εὐχή), se pide ayuda al dios y se agradece la protección recibida. Cf. Janko (1981: 9-24); Strauss Clay (1997: 489-507) y Furley-Bremer (2001 I: 1-64).

Ἀκτὶς ἀελίου, τὸ κάλ-
λιστον ἑπταπύλῳ φανὲν
Θήβᾳ τῶν πρότερον φάος,
ἐφάνθης ποτ', ὦ χρυσέας
ἁμέρας βλέφαρον, Διρκαί-
ων ὑπὲρ ῥεέθρων μολοῦσα,
τὸν λεύκασπιν Ἀπιόθεν
φῶτα, βάντα πανσαγίᾳ
φυγάδα πρόδρομον, ὀξυτέρῳ
κινήσασα χαλινῷ.

Rayo de Sol, la más bella luz vista en Tebas, la de las siete puertas, ya te has mostrado, oh párpado del áureo día, viniendo por encima de las corrientes de Dirce, provocando la precipitada huida al guerrero de blanco escudo que vino de Argos con el agudísimo freno.

Estos versos iniciales constituyen una alusión al *Peán* 9 de Píndaro, donde el poeta presentaba la desaparición del Sol como un signo de peligro que podía conjurarse por medio de una plegaria. En la *párodos* se da un movimiento inverso, ya que la aparición de la luz del día es considerada por los ancianos tebanos como un símbolo de salvación del peligro. Esta idea es enfatizada por el empleo del sustantivo φάος que no sólo designa metonímicamente a Helios sino que también posee el significado de "esperanza" y "salvación". Este dios, canta el coro, ha expulsado a los agresores "con su agudísimo freno" (ὀξυτέρῳ … χαλινῷ). Griffith en su comentario a los vv. 108-109 señala que esta expresión ha sido cuestionada porque, en realidad, el freno hace que un caballo se detenga y no que marche más rápido. Pero es necesario tener cuenta que un freno (χαλινός) puede obligar a alguien a cambiar de dirección o a actuar contra su voluntad (cf. Esq. *Pr.* 671-2[5]). El adjetivo ὀξυτέρος es usado con frecuencia para indicar velocidad y rapidez[6], lo que indicaría que la lucha que se libró contra Tebas fue vertiginosa. Además, ya desde Homero la "agudeza" de los rayos del sol traspasa las filas enemigas haciéndolas huir con celeridad (cf. *Il.* 14. 344-5; cf. *h. Ap.* 374)[7].

5. Esq. ***Pr.*** 671-2: Διὸς χαλινὸς πρὸς βίαν πράσσειν τάδε.

6. Cf. LSJ, IV.

7. ***Ilíada*** 14 344-5: οὐδ' ἂν νῶϊ διαδράκοι Ἠέλιός περ, / οὗ τε καὶ ὀξύτατον πέλεται φάος εἰσοράασθαι; ***h. Ap.*** 374 μένος ὀξέος Ἠελίοιο.

En esta primera estrofa la combinación de palabras que connotan brillo y resplandor alude al hecho de que los tebanos han visto cómo sus aflicciones se disipaban con la oscuridad de la noche. Sin embargo, como señala Sourvinou-Inwood (1989: 141), la alusión al peán pindárico introduce en este canto de celebración y de victoria una nota de amenaza y desorden. Píndaro menciona una serie de desgracias anunciadas por el eclipse, desgracias que son comparables con los acontecimientos ocurridos en *Antígona*, especialmente la στάσιν οὐλομέναν ("guerra civil perniciosa", v. 15) que remite a los recientes sucesos tebanos. Pues la ciudad no solamente ha soportado el peligro que entrañaba la amenaza del ejército extranjero, sino también el de la guerra civil provocada por el enfrentamiento entre los dos hermanos que tenían derecho al trono.

En la estrofa primera, la expresión "el guerrero de Argos" de los vv. 106-7 se expande gracias a una subordinada relativa, siendo éste un rasgo típico de la himnodia.

Ὃν ἐφ' ἡμετέρᾳ γῇ Πολυνείκης
ἀρθεὶς νεικέων ἐξ ἀμφιλόγων
<ἤγαγεν ἐχθρόν· ὁ δ'> ὀξέα κλάζων
αἰετὸς εἰς γῆν ὣς ὑπερέπτη,
λευκῆς χιόνος πτέρυγι στεγανός,

ISSN (en línea) 2362-4841 / ISSN (impresa) 0325-1721
Anales de Filología Clásica /26 (2013)

πολλῶν μεθ› ὅπλων
ξύν θ' ἱπποκόμοις κορύθεσσιν.

Al que Polinices condujo a nuestra tierra, excitado por equívocas discordias. El que lanzando agudos gritos, voló sobre la tierra como un águila cubierta de plumas blancas como la nieve, con muchas armas, con cascos guarnecidos con crines de caballos.

El coro hace referencia al enfrentamiento entre los hermanos con la expresión "equívocas discordias" (v. 111: νεικέων ἐξ ἀμφιλόγων), sin especificar quien inició el conflicto. Sin embargo, el prefijo ἀμφι- parece sugerir que ambos hermanos son responsables por lo sucedido.

Los ancianos describen el ataque del ejército enemigo por medio de un símil con un águila: "Lanzando agudos gritos, voló sobre nuestra tierra como un águila con plumas blancas como la nieve" (vv. 112-4)[8]. El águila "cubierta con plumas blancas" remite a la imagen de un ejército protegido con sus escudos, en este caso en particular, los escudos blancos característicos de los guerreros de Argos. También se señala que esta ave de presa se acerca a la ciudad "lanzando agudos gritos" (ὀξέα κλάζων), rasgo que remite a "los agudos frenos" empleados por Helios para proteger a la ciudad. Es decir, la cualidad de "agudo" caracteriza tanto al arma empleada por el dios defensor de la ciudad como a los gritos de los atacantes de Tebas.

8. Esta lectura sigue a Lloyd-Jones y Wilson en la edición de Oxford, que aceptan la enmienda de Scaliger para aclarar que el águila no se refiere solamente a Polinices sino a todo el ejército en general. Ver Burton (1980: 93) y Griffith (1999: 1469).

Las primeras palabras de la antístrofa describen al águila inmóvil, como una presencia amenazante y detenida sobre la ciudad:

Στὰς δ› ὑπὲρ μελάθρων φονώ-
σαισιν ἀμφιχανὼν κύκλῳ
λόγχαις ἑπτάπυλον στόμα,
ἔβα πρίν ποθ› ἁμετέρων
αἱμάτων γένυσιν πλησθῆ-
ναί <τε> καὶ στεφάνωμα πύργων
πευκάενθ› Ἥφαιστον ἑλεῖν.
Τοῖος ἀμφὶ νῶτ› ἐτάθη
πάταγος Ἄρεος, ἀντιπάλου
δυσχείρωμα δράκοντος.

Situado sobre los tejados, después de abrir las fauces en torno de las siete puertas con lanzas ansiosas de muerte, se marchó antes de saciar su garganta con nuestra sangre y de que el fuego <de las antorchas> de pino se apoderara del recinto de las torres. Tal el estrépito de Ares se extendió en torno a nuestras espaldas, difícil prueba para el dragón adversario.

Esta imagen del coro que presenta al águila "después de abrir sus fauces en torno… con lanzas ansiosas de muerte" (vv. 117-9), es interesante, ya que el ave de presa abre sus fauces (ἀμφιχανὼν) sobre la ciudad que tiene "siete bocas" (ἑπτάπυλον στόμα), es decir, siete puertas. Así, como bien ha observado Tralau (2008: 246) por las expresiones empleadas por el coro, el auditorio vería la imagen de una boca amenazante dispuesta a devorar otra boca. Y como la palabra στόμα también significa "filo de un arma" (cf. *Aj.* 651; *Il.* 15. 389)[9], los ancianos tebanos oponen "las lanzas ansiosas de muerte" de los argivos contra el "filo de un arma" de los tebanos. Estas imágenes cuestionan la perspectiva "oficial" del enfrentamiento, ya que sugieren la responsabilidad tanto de los argivos como de los tebanos.

9. ***Aj.*** 651 ἐθηλύνθην στόμα (en sentido figurado); ***Il.*** 15. 389 κατὰ στόμα εἱμένα χαλκῷ.

ISSN (en línea) 2362-4841 / ISSN (impresa) 0325-1721
Anales de Filología Clásica /26 (2013)

La presencia del "águila" constituye una prueba para el dragón enemigo pero se marcha antes de cumplir con sus amenazas, dejando detrás de sí solamente el πάταγος Ἄρεος ("estrépito de Ares", v. 125). La imagen no es sorprendente, ya que el dragón es el símbolo de Tebas. Pero esta referencia tiene un matiz ominoso, ya que remite a la historia de Cadmo, quien mató al dragón de Ares y sembró sus dientes de los que surgieron los *Spartoi*. El mismo Cadmo para neutralizar el furor de estos violentos guerreros provoca una lucha entre ellos, quienes se matan entre sí. Es decir, la referencia al dragón en cierto modo remite el origen de esta guerra a los orígenes fratricidas de la ciudad. En cierto sentido es como si la violencia y muerte presentes en el origen se repitiesen una y otra vez en la historia de Tebas. Puede verse entonces que el canto representa la derrota aplastante del enemigo no por medio de una descripción de las acciones del lado vencedor, sino a través de la imagen de la confrontación entre el águila y el dragón, sugiriendo que lo monstruoso, la amenaza, la falta no provienen del exterior, sino que también subyacen a Tebas misma.

El coro, en la misma antístrofa, considerara que la derrota del ejército argivo se debe al castigo de Zeus, centrando su interés -aunque sin mencionar su nombre- en Capaneo, un héroe famoso por su *hybris* (cf. Esq. *Th.* 422-31)[10].

Ζεὺς γὰρ μεγάλης γλώσσης κόμπους
ὑπερεχθαίρει, καί σφας ἐσιδὼν
πολλῷ ῥεύματι προσνισσομένους,
χρυσοῦ καναχῆς ὑπεροπλίαις,
παλτῷ ῥιπτεῖ πυρὶ βαλβίδων
ἐπ› ἄκρων ἤδη
νίκην ὁρμῶντ› ἀλαλάξαι.

Zeus odia excesivamente las jactancias de lenguas arrogantes, viendo que avanzan con presunción en constante flujo con dorado fragor, precipita con su rayo a los que ya se preparaban para gritar la victoria desde las elevadas almenas.

El coro, para diferenciar el accionar de los ejércitos que se enfrentan ante las puertas de Tebas, señala la intervención de Zeus castigando a los invasores. El verbo que los ancianos emplean para expresar el motivo de la ayuda divina, ὑπερεχθαίρει, deriva del sustantivo ἐχθρός (cf. Tralau 2008: 249), de este modo la ayuda del dios se inscribe en la polaridad amigo-enemigo que Antígona había planteado en el prólogo en su discusión con su hermana (cf. vv. 9-10, 86-7, 93-94)[11]. El verbo posee, en este contexto, un tono funesto, ya que anticipa que la crisis no se ha resuelto totalmente con la victoria sobre el enemigo sino que se mantiene latente, tal como el auditorio lo había podido percibir en el prólogo, puesto que el edicto de Creón crea un nuevo conflicto al prohibir los funerales de Polinices.

El guerrero invasor es derribado con el rayo, arma característica de Zeus, que el coro aquí describe con el término "fuego" (πυρὶ). De este modo el fuego de Zeus se opondrá, en la estrofa segunda, al fuego portado por el argivo para destruir la ciudad de Tebas.

Ἀντιτύπᾳ δ' ἐπὶ γᾷ πέσε τανταλωθεὶς
πυρφόρος ὃς τότε μαινομένᾳ ξὺν ὁρμᾷ
βακχεύων ἐπέπνει
ῥιπαῖς ἐχθίστων ἀνέμων.
Εἶχε δ› ἄλλᾳ τὰ μέν,
ἄλλα δ› ἐπ› ἄλλοις ἐπενώμα στυφελί-
ζων μέγας Ἄρης δεξιόσειρος.

10. Esq. ***Th.*** 422-31: Καπανεὺς δ' ἐπ' Ἠλέκτραισιν εἴληχεν πύλαις, / γίγας ὅδ' ἄλλος, τοῦ πάρος λελεγμένου / μείζων, ὁ κόμπος δ' οὐ κατ› ἄνθρωπον φρονεῖ, / πύργοις δ' ἀπειλεῖ δείν', ἃ μὴ κραίνοι τύχη· / θεοῦ τε γὰρ θέλοντος ἐκπέρσειν πόλιν / καὶ μὴ θέλοντός φησιν, οὐδὲ τὴν Διὸς / † Ἔριν πέδοι σκήψασαν ἐμποδὼν σχεθεῖν / τὰς δ' ἀστραπάς τε καὶ κεραυνίους βολὰς / μεσημβρινοῖσι θάλπεσιν προσῄκασεν·

11. ***Ant.*** 9-10 Ἔχεις τι κεἰσήκουσας; ἤ σε λανθάνει / πρὸς τοὺς φίλους στείχοντα τῶν ἐχθρῶν κακά; - vv.86-7 πολλὸν ἐχθίων ἔσῃ / σιγῶσ'; - vv 93-94: Εἰ ταῦτα λέξεις, ἐχθαρῇ μὲν ἐξ ἐμοῦ, / ἐχθρὰ δὲ τῷ θανόντι προσκείσῃ δίκῃ.

ISSN (en línea) 2362-4841 / ISSN (impresa) 0325-1721
Anales de Filología Clásica /26 (2013)

> Cayó sobre la sólida tierra, fulminado como Tántalo, portador del fuego, el que resoplaba con un entusiasmo báquico, el ímpetu de odiosos vientos. Las cosas salieron de otro modo, pues el gran Ares, no sometido al yugo, a los otros fue distribuyendo fuertes golpes.

El coro llama a Capaneo πυρφόρος, término que subraya la ambigüedad de este canto coral, ya que, por un lado πυρφόρος en otros pasajes sofocleos es utilizado para calificar a los dioses (cf. *ET* vv. 27, 200-1; *EC* vv. 55-6, 1658-9; v. *Ph*. 1198-9),[12] razón por la que podría interpretarse como una sugerencia de que el enemigo contaba con el apoyo divino. Por el otro, permite ver la simetría entre ambas partes, ya que el fuego de Zeus es una respuesta al fuego de Capaneo. Asimismo, el acto de lanzar el rayo de Zeus en la primera antístrofa (ῥιπτεῖ) se relaciona etimológicamente con el "ímpetu de odiosos vientos" (ῥιπαῖς ἐχθίστων ἀνέμων) de Capaneo. La palabra que traducimos como ímpetu, ῥιπαῖς, también significa "acción de arrojar", remitiendo así a la acción de Zeus en la antístrofa anterior, quien "precipita" con el fuego (ῥιπτεῖ πυρὶ) a los enemigos de la ciudad de Cadmo. Como bien señala Tralau (2008: 251), los atributos del dios protector de Tebas reaparecen en la descripción del enemigo de la ciudad.

12. *ET* 27 ὁ πυρφόρος θεὸς, 200-1 τόν, ὦ τᾶν πυρφόρων/ ἀστραπᾶν κράτη νέμων, / ὦ Ζεῦ πάτερ, ὑπὸ σῷ φθίσον κεραυνῷ - *EC* 55-6 ἐν δ' ὁ πυρφόρος θεὸς / Τιτὰν Προμηθεύς, - 1658-9 οὐ γὰρ τις αὐτὸν οὔτε πυρφόρος θεοῦ / κεραυνὸς ἐξέπραξεν; - *Ph*. 1198-9 οὐδ' εἰ πυρφόρος ἀστεροπητὴς / βροντὰς αὐγαῖς μ' εἶσι φλογίζων.

El fracaso del jefe argivo es expresado a través de metáforas; así el coro afirma que fue derribado al ser "dominado por un maníaco impulso". Además los ancianos, considerando que su comportamiento ponía en peligro la seguridad de la ciudad, lo convierten en una bacante (μαινομένᾳ ξὺν ὁρμᾷ / βακχεύων, vv.135-6), y en una fuerza de la naturaleza (vv. 136-7).[13]

13. Zeitlin (1993: 156) señala que si bien la mayoría de los filólogos identifica a la "bacante" con Capaneo, basándose en Esq. *Th*. 423 y Eur. *Ph*. 1180, esta referencia remite a Polinices (cfr. Segal 1981: 166, 170, 197, 202). Además considera que la ambigüedad de la alusión es significativa en sí misma.

Ares, que también colabora en la defensa de la ciudad, es calificado con el epíteto "impetuoso" (δεξιόσειρος), adjetivo que además posee el significado de "no sujeto al freno", remitiendo circularmente al freno agudo utilizado por Helios para ahuyentar a los enemigos de Tebas.

Finalmente, el coro narra el enfrentamiento de los jefes ante las siete puertas y la muerte de los hijos de Edipo:

> Ἑπτὰ λοχαγοὶ γὰρ ἐφ' ἑπτὰ πύλαις
> ταχθέντες ἴσοι πρὸς ἴσους ἔλιπον
> Ζηνὶ Τροπαίῳ πάγχαλκα τέλη,
> πλὴν τοῖν στυγεροῖν, ὣ πατρὸς ἑνὸς
> μητρός τε μιᾶς φύντε καθ› αὐτοῖν
> δικρατεῖς λόγχας στήσαντ› ἔχετον
> κοινοῦ θανάτου μέρος ἄμφω.

> Pues siete jefes iguales apostados ante las siete puertas contra iguales dejaron a Zeus, que da la victoria, su contribución de bronce, excepto los dos desdichados nacidos de un solo padre y una sola madre, después de disponer las dobles lanzas poderosas obtuvieron el lote de la muerte común.

Zeus recibe aquí el epíteto Τροπαίῳ que remite a la costumbre de ofrecer el escudo y el armamento del enemigo como trofeo al dios en agradecimiento por la victoria. En el relato del coro se invierte la relación, ya que aquí son los mismos vencidos quienes han dejado sus armas como ofrenda. Por otra parte, la simetría de la culpabilidad es insinuada por la descripción de la muerte de los hermanos fratricidas, donde se emplea el dual para subrayar el idéntico destino de los hijos de Edipo (cf. Tralau 2008: 253).

En la antístrofa final el coro vuelve al modo celebratorio de la primera estrofa, pidiendo por el olvido del pasado y prometiendo más danzas y cantos en el futuro[14].

14. Los vv. 155-61 de la segunda antístrofa no será analizada, ya que no forman parte del peán; en estos versos el coro anuncia la llegada de Creón y se pregunta acerca de los motivos del nuevo rey para convocar a todo el pueblo de Tebas.

Ἀλλὰ γὰρ ἁ μεγαλώνυμος ἦλθε Νίκα
τᾷ πολυαρμάτῳ ἀντιχαρεῖσα Θήβᾳ,
ἐκ μὲν δὴ πολέμων
τῶν νῦν θέσθαι λησμοσύναν·
θεῶν δὲ ναοὺς χοροῖς
παννυχίοις πάτας ἐπέλθωμεν, ὁ Θή-
βας δ› ἐλελίχθων Βάκχιος ἄρχοι.

Pues la célebre Victoria llegó, devolviendo alegría a Tebas, de muchos carros, para poner olvido de los combates de ahora; visitemos todos los templos de los dioses con coros que duran toda la noche y que Baco, que hace temblar la tierra de Tebas, nos guíe.

Como ya se ha señalado, la *párodos* culmina con esta antístrofa que puede ser considerada un himno κλητικός en honor a Dionisos. En la ἐπίκλησις es mencionada *Níke*, deidad que, si bien estaba asociada a Atenea y no a Dionisos, seguramente es invocada por el motivo del canto. En cambio, el dios celebrado recién es nombrado en la εὐχή donde se formula la petición de que guíe las celebraciones. Además el coro pide que Dionisos traiga olvido (λησμοσύναν) de los sufrimientos de la reciente guerra, poniendo en evidencia que Tebas es una ciudad condenada a repetir sus errores y crímenes fratricidas precisamente por olvidar, por la prisa que muestra en proclamar la victoria, sin percibir que nuevos peligros la acechan.

Los ancianos tebanos consideran que están festejando la victoria sobre el ejército argivo y el fin de las aflicciones de Tebas. Sin embargo, la mención de Βάκχιος, en una posición similar a Ἄρης en la estrofa (v. 140) constituye una alusión funesta (Griffith 1999: 154). Esta invocación a Dionisos permite a la audiencia establecer un paralelismo entre la conducta de Antígona con las seguidoras de Dionisos que son llevadas por éste a abandonar el hogar y alejarse de la *pólis*.

El análisis de la *paródos* de *Antígona* expresa la misma ambigüedad que atraviesa toda la tragedia y la misma imposibilidad de discernir quiénes son realmente los responsables de las desgracias que desgarran a la ciudad de Tebas. Asimismo, permite demostrar la veracidad de la afirmación de Furley - Bremer (2001: 276) quienes señalan: "the fictional quality of hymns in drama and the mix they represent of genuine cult practice and assimilation to the play mean that the playwright was free to draw on traditional forms such as paians, dithyrambs, weddings-songs etc. in order to illustrate stages of a play's action, but at the same time these traditional forms had to be adapted to their new dramatic setting". Esta libertad del poeta para innovar puede verse especialmente en este canto que es considerado peán en honor a Helios-Apolo. Sin embargo, frente a la atmósfera de celebración sugerida por el peán, la alusión a Dionisos y a sus danzas nocturnas puede leerse como una anticipación del desastre que se avecina (cf. Seaford 1995: 126-8).

Así, este peán de victoria tiene como función no sólo alabar a los dioses que protegieron a la ciudad sino presagiar la nueva catástrofe que se desencadenará sobre la casa real tebana. Sourvinou-Inwood (1989: 141) señala que la invocación a Dionisos, al dios que trae el desorden a la ciudad al provocar que las mujeres abandonen el hogar y sus roles tradicionales, permite establecer una relación con las acciones de Antígona.

Por otra parte, la distancia existente entre el himno cultual y la representación trágica permite que el coro pueda invocar a un dios como Helios que no tenía templos ni recibía honras cultuales[15]. Sin embargo, es necesario recordar que en el mito Helios aparece como testigo de los juramentos y es "quien observa las transgresiones" (*Il*. 3. 277; 19. 258-9)[16]. En otras tragedias de Sófocles también los personajes o los miembros del coro juran por Helios, subrayando así la importancia de este dios en el ámbito ético (cf. *ET* 660-1; 1424-6; *EC* 868-70; *El.* 823-5; *Aj.* 845-6; *Tr.* 94-102; cf. Tralau 2008: 243)[17].

En Atenas desde el siglo V está atestiguada la relación Helios-Apolo; la evidencia más antigua la proporciona Esquilo en la tragedia *Bassaras* (230 Radt) pero también en las *Suplicantes* (vv. 213-214)[18]. Esta filiación también se ve en las descripciones del festival de las Targelias en honor a Apolo. Así, por ejemplo, en el escolio a Aristófanes *Pluto* 1054: "Los atenienses hacían sacrificios a Helios y a las Horas en las Pianepsias y en las Targelias" (Πυανεψίοις καὶ Θαργηλίοις Ἡλίῳ καὶ Ὥραις θύουσιν Ἀθηναῖοι; cf. escolio *Caballeros* 729). Este festival constituye un ritual de purificación y de renovación ejecutado en Atenas, durante el que se expulsaba al *pharmakós* y luego se realizaban procesiones con las primicias como ofrendas a las deidades para obtener su protección (Parker 1996: 95)[19]. La asociación de Helios con este festival resulta relevante para el análisis de este himno, dado que el canto del coro puede considerarse como una suerte de peán apotropaico ejecutado en el contexto de un ritual de purificación, luego de haber expulsado al enemigo de la ciudad. Los ancianos cantan este himno luego de la eliminación de los *pharmakoí*, es decir, los hermanos de Antígona cuya muerte ha traído la paz a Tebas. Sin embargo, las imágenes ominosas empleadas por el coro permiten ver que la mácula persiste, puesto que el cadáver insepulto de Polinices se convertirá en la causa de un nuevo conflicto. Antígona, al rechazar el decreto de Creón prohibiendo rendir honras fúnebres al traidor, provocará una nueva escisión en la ciudad. La hija de Edipo pone en peligro el bienestar de la ciudad, al desafiar las normas que establecían que los intereses privados de los ciudadanos debían subordinarse al bienestar de la *pólis*. Por otra parte, para la audiencia ateniense del siglo V, la reacción de la hija de Edipo no era la respuesta "legítima" a un supuesto conflicto de lealtades entre el *oîkos* y la *pólis*, puesto que por la muerte de su padre y de sus hermanos, el jefe de su *oîkos* era Creón. Entonces, su lealtad hacia la familia implicaría la obediencia a Creón, quien, por otra parte, habría sido el encargado de realizar los funerales de Polinices si éste no hubiese sido un traidor.

Puede verse entonces que la invocación a Dionisos es importante, puesto que permite poner en relación el himno con el resto de la tragedia a través del comportamiento de Antígona, que implica una transgresión a la *pólis*. En el prólogo claramente expresa su voluntad de desobedecer el decreto emitido por Creón. Al hacerlo cuestiona el discurso fúnebre de la *pólis*, que establecía que era un asunto de interés público el trato que debían recibir tanto quienes morían en su defensa como los traidores (cf. Sourvinou-Inwood 1989: 139).

Ι. Ἦ γὰρ νοεῖς θάπτειν σφ›, ἀπόρρητον πόλει;
Α. Τὸν γοῦν ἐμὸν καὶ τὸν σόν, ἢν σὺ μὴ θέλῃς,
Ἀδελφόν· οὐ γὰρ δὴ προδοῦσ› ἁλώσομαι.

Ismena: ¿pues acaso proyectas enterrarlo, algo prohibido por la ciudad?
Antígona: si por cierto, a mi hermano y al tuyo aunque tú no quieras. Pues no seré acusada de ser traidora.

15. Fuera de Atenas ***Helios*** recibía mayor veneración: se levantaban altares en su honor en Corinto, Sición, en el camino de Micenas a Argos, en Argos y Trecén (Paus. II 4. 6; 11. 1; 18. 3; 31. 5). En un recinto sagrado en Arcadia, junto a las imágenes de dioses se encontraba la de ***Helios Soter*** (Paus. VIII 31. 7) y en la ciudad de Hermíone había un templo de ***Helios*** (Paus. II 34. 10).

16. ***Il.*** 3. 277 Ἠέλιός θ', ὃς πάντ' ἐφορᾷς καὶ πάντ' ἐπακούεις; 19. 258-9 ἴστω νῦν Ζεὺς πρῶτα θεῶν ὕπατος καὶ ἄριστος / Γῆ τε καὶ Ἠέλιος καὶ Ἐρινύες.

17. ***ET*** 660-1 οὐ τὸν πάντων θεῶν θεὸν πρόμον / Ἅλιον· - 1424-6 ἀλλ' εἰ θνητῶν μὴ καταισχύνεσθ' ἔτι / γένεθλα, τὴν γοῦν πάντα βόσκουσαν φλόγα/ αἰδείσθ' ἄνακτος Ἡλιου, - ***EC*** 868-70 τοιγὰρ σὲ καὐτὸν καὶ γένος τὸ σὸν θεῶν / ὁ πάντα λεύσσων Ἥλιος δοίη βίον / τοιοῦτον οἷον κἀμὲ γηράναι ποτέ. – ***El.*** 823-5 ποῦ ποτε κεραυνοὶ Διός, ἢ / ποῦ φαέθων Ἅλιος, εἰ παῦτ' εἰ ταύτ' ἐφορῶν- / τες κρύπτουσιν ἕλκηλοι - ***Aj.*** 845-6 σὺ δ', ὦ τὸν αἰπὺν οὐρανὸν διφρηλατῶν / Ἥλιε; ***Tr.*** 94-102 Ὃν αἰόλα νὺξ ἐναριζομένα / τίκτει κατευνάζει τε φλογιζόμενον / Ἅλιον, Ἅλιον αἰτῶ / τοῦτο καρῦξαι τὸν Ἀλκμή- / νας, πόθι μοι πόθι μοι ναί- / ει ποτ', ὦ λαμπρᾷ στεροπᾷ φλεγέθων, /ἢ ποντίας αὐλῶνας, ἢ δισσαῖσιν ἀπείροις κλιθείς, / εἴπ›, ὦ κρατιστεύων κατ' ὄμμα.

18. ***Bassaras*** (230 Radt); μὲν Διόνυσον οὐκ ἐτίμα (sc. Orpheus) ..., τὸν δὲ Ἥλιον μέγιστον τῶν θεῶν / ἐνόμιζεν εἶναι, ὃν καὶ Ἀπόλλωνα προσηγόρευσεν· ἐπεγειρόμενός τε τῆς / νυκτὸς κατὰ τὴν ἑωθινὴν ἐπὶ τὸ ὄρος τὸ καλούμενον Πάγγαιον <ἀνιὼν> / προσέμενε τὰς ἀνατολάς, ἵνα ἴδηι τὸν Ἥλιον πρῶτον. ὅθεν ὁ Διόνυσος / ὀργισθεὶς αὐτῶι ἔπεμψε <τὰς Βασσαρίδας,> ὥς φησιν <Αἰσχύλος ὁ τῶν / τραγωιδιῶν ποιητής,> αἵτινες αὐτὸν διέσπασαν καὶ τὰ μέλη διέρριψαν / χωρὶς ἕκαστον. αἱ δὲ Μοῦσαι συναγαγοῦσαι ἔθαψαν ἐπὶ τοῖς λεγομένοις Λειβήθροις ... ***Supp.*** 213-214 καλοῦμεν αὐγὰς ἡλίου σωτηρίους. / ἁγνόν τ' Ἀπόλλω, φυγάδ' ἀπ' οὐρανοῦ θεόν.

19. Como señala Vernant (1987: 121 ss.) en las Targelias "Se consagraban a la divinidad las primicias de los frutos de la tierra en forma de *thargelos*, una galleta y una vasija llena de semillas de todas las especies. Pero el elemento central de la fiesta era la procesión del *eiresiónê*, ramo de olivo o de laurel con cintas de lana, adornado de frutos, de pasteles, de pequeños frascos de aceite y de vino".

Los ancianos tebanos invocan a Dionisos, a quien consideran el dios protector de la ciudad de Tebas. Aquí debe señalarse la distinción que existía entre los relatos míticos, en los que el dios es presentado como peligroso y vengativo, y el culto, donde Dionisos no representa una fuerza destructiva que altera la sociedad humana, sino que, por el contrario, proporciona bienestar a sus seguidores. Además, es necesario no perder de vista el contexto ritual de representación; las Dionisias Ciudadanas revivían la llegada de Dionisos a la ciudad de Atenas y la reconciliación del dios con los ciudadanos (Sourvinou-Inwood 2003: 67-148). De este modo Dionisos no es sólo el dios de la transgresión sino también el dios protector del orden cívico, ya que su accionar es devastador para los héroes aristocráticos, cuya destrucción preserva el bienestar de la *pólis* en su conjunto (cf. Seaford 1995: 255).

La asociación de los dioses invocados, Helios-Apolo y Dionisos, también puede verse en el culto, ya que ambos compartían el santuario de Delfos. Nilsson (1968: 25) señala que durante los meses en que Apolo visitaba el país de los hiperbóreos, Dionisos se hacía cargo del templo[20]. En Atenas el culto a Dionisos, que estaba estrechamente vinculado con el género trágico, adquirió mayor trascendencia probablemente en la época de Pisístrato. Como bien señala Plácido (1997: 238): "En ese proceso adquirió importancia el *témenos* de Dioniso Leneo en el ágora, en el mismo movimiento que favoreció el culto a Apolo Patroo y el desarrollo urbano de las Targelias, en que también se cantaban ditirambos, como en el culto a Dioniso". Es decir, el culto a ambos dioses fue promovido en la misma época con una clara finalidad política: lograr la cohesión de todos los sectores de la comunidad ateniense.

20. Cf. Plut. ***de E apud Delphos*** 389. b9-d3. Asimismo, como evidencian los testimonios, ambas deidades intercambian epítetos y atributos, véase, por ejemplo, el frag. 10 B 86.4 de Esquilo: "el Apolo coronado de hiedra, el báquico, el adivino" y el frag. 477.1 de Eurípides: "Señor Baco a quien es caro el laurel, Peán Apolo, dulce músico".

En el festival de las Dionisias Ciudadanas, las representaciones teatrales eran un elemento fundamental que se articulaban con otras ceremonias tales como procesiones, sacrificios, concursos de ditirambos, etc., es decir, el espectáculo teatral era parte de un acto cultual. Así, como señala Plácido (1997: 231), "la tragedia parte de un acto ritual para convertirse en un acto público, cívico, a través de la fiesta dionisíaca". Un elemento esencial que transforma la fiesta dionisíaca es la introducción del tema heroico. Pero en el ámbito de estas festividades cívicas, el héroe noble de la tradición heroica se convierte en el representante de las tensiones entre la tradición aristocrática y la realidad de la *pólis*. Así, la tragedia recrea un momento de crisis: Antígona desobedece el edicto de Creón; éste se empecina en no autorizar los funerales, provocando la cólera de los dioses y la destrucción de su familia. Este conflicto es subrayado por medio del canto de victoria y de júbilo de los ancianos tebanos que contrasta con la catástrofe que sufrirá la heroína, su familia y la ciudad de Tebas en su conjunto.

Se ha podido ver que los himnos trágicos tienen una doble función. Dentro de la ficción dramática la *párodos* es un peán que celebra a la vez que ruega que efectivamente los peligros se hayan apartado de Tebas. La audiencia sabía de la decisión de Antígona de enterrar a su hermano desobedeciendo el edicto de Creón, sin embargo la ambigüedad de la oda crea una atmósfera de tensión trágica. Para precisar la importancia de la función extra-ficcional de este himno trágico en *Antígona* se debe tener en cuenta que el coro trágico actúa como mediador entre los héroes del pasado mítico y el "aquí y ahora" de la audiencia ateniense. Por un lado, son los ancianos tebanos que celebran a Helios-Apolo y a Dionisos agradeciendo por la salvación de su ciudad o pidiendo por su purificación. Por el otro, estos ciudadanos que cantan y danzan, participando del ritual trágico en las Grandes Dionisias, instruyen a la audiencia ateniense acerca de cómo su ciudad debe abstenerse de imitar el anti-modelo que

representa Tebas. También indican a los ciudadanos que deben honrar y alabar no sólo a Apolo-Helios, dios del orden, sino fundamentalmente a Dionisos, dios cívico por excelencia. De este modo Atenas, gracias a la veneración a los dioses, no correrá el riesgo de ser destruida por un ejército enemigo ni por la escisión provocada por las grandes familias nobles.

Recibido: 25 de marzo de 2013. Aceptado: 5 de mayo de 2013



Notas

2 Las interpretaciones de ***Antígona*** frecuentemente se centran en la discusión acerca de si la desobediencia de la heroína al edicto de Creón está justificada o si es culpable de violar las leyes de la ciudad. Asimismo se debate sobre la justicia o la injusticia del edicto y del comportamiento de Creón. La interpretación ortodoxa, que se inicia con la obra de Schlegel, plantea que Antígona tiene la razón y Creón está equivocado. Jebb en su edición de la tragedia defiende la inocencia de la heroína, ya que su accionar se basa en el derecho divino, mientras que Creón actúa meramente siguiendo la justicia humana. Actualmente no se puede aceptar esta perspectiva, especialmente si se tiene en cuenta el contexto histórico de la ***performance*** trágica. Así, Höppener señala que Polinices fue presentado en la tragedia como un traidor y que los traidores y los enemigos externos no recibían funerales ni eran enterrados en suelo ático (Höppener 1937, citado por Lardinois 2012: 50-60). Por esta razón es factible sostener que el edicto de Creón tenía una base legal, ya que los cadáveres de los traidores en Atenas eran arrojados a un precipicio (***barathron***), donde eran dejados para que se pudriesen; cf. Rosivach (1983); Griffith (1999: 29-32); Parker (1983: 47). Algunos críticos sostienen que Creón podía tener derecho en prohibir los funerales de Polinices en suelo tebano, pero debía haber permitido enterrarlo fuera de los confines de la ciudad. El problema con esta línea de razonamiento es que en la tragedia el problema no radica en dónde será enterrado el cadáver sino en su prohibición. La audiencia original podría no estar segura y, probablemente se preguntaría si el edicto de Creón es justo, especialmente cuando el coro que hace algunas observaciones (vv. 221-4) y Tiresias, al final de la obra, afirman que Creón se ha equivocado y que el cadáver de Polinices debía ser enterrado. De mayor importancia para comprender el contexto histórico de la tragedia ha sido la obra de B. Knox (1964), quien sostiene que las "normas no escritas" a las que apela Antígona en el v. 454 no son más que el deber de enterrar a los parientes muertos y no constituyen un conjunto de leyes divinas que abarcasen la totalidad de la realidad. Además afirma que se debe indagar si la audiencia original podría haberlas visto como más sagradas que las leyes de la ***polis***, que también eran sancionadas por los dioses. Por lo tanto, un ateniense del siglo V probablemente tomase las invocaciones de Creón a Zeus (vv. 184, 304) tan seriamente como las de Antígona a Zeus y los dioses subterráneos en los vv. 450-1. Además Knox sostiene que las creencias religiosas que Creón expresa en su primer discurso "podrían haber sido compartidas por la audiencia ateniense que veía la obra" (Knox 1964: 101), pero al final de la tragedia debe haberse dado cuenta de que estos sentimientos no estaban motivados por el bienestar de la comunidad sino por el odio (1964: 116). La interpretación de ***Antígona*** de Hegel, especialmente en dos pasajes de la ***Estética*** y la ***Filosofía de la Religión,*** es de fundamental importancia para el análisis de la tragedia. En la ***Estética*** Hegel presenta la obra como un conflicto entre dos conjuntos de principios igualmente importantes y divinos. El filósofo considera que la confrontación entre Antígona y Creón expresa el conflicto entre estado y familia, hombre y mujer, dioses Olímpicos y subterráneos. Además sostiene que Creón y Antígona defienden principios fundamentales, ambos tienen razón, pero al ser inflexibles y cerrados en su defensa de estos principios, se equivocan. Hegel fue, de algún modo, el primer estudioso de la tragedia en la analizarla en términos de conflicto de género. Sin embargo no es fácil clasificar a Antígona como una mujer griega común. Especialmente si la comparamos con Ismena, Antígona se comporta como una "mujer de conducta injusta" (Sourvinou-Inwood 1989): una mujer que desobedece la autoridad del hombre, de su tutor y rey, quien toma decisiones no esperables en una joven. Por otro lado, es la defensora de una causa que los

ISSN (en línea) 2362-4841 / ISSN (impresa) 0325-1721
Anales de Filología Clásica /26 (2013)

antiguos griegos asociaban estrechamente con la mujer: el parentesco y la familia (Seidensticher 1995: 156-60). Igualmente, Creón puede ser visto como defensor de la ***pólis***. Sin embargo, el modo en que defiende esta institución, su conducta tiránica puede difícilmente haber agradado a la audiencia original de ciudadanos democráticos. Una lectura más profunda de la obra se logra si nos centramos en las ambigüedades implícitas de las posiciones de Creón y de Antígona antes de plantear la inevitable pregunta acerca de quién actúa con justicia y quién está equivocado (cf. Lardinois 2012). ***(En página 80)***

Bibliografía

- Bacon, H. H. (1994-1995). "The Chorus in Greek Life and Drama", *Arion* 3/1, pp. 6-24.
- Burton, R. W. (1980). *The Chorus in Sophocles' Tragedies*. Oxford: Oxford University Press.
- Bremer, J. (1983). "Scapegoat Rituals in Ancient Greece", *HSCPh*. 87, pp. 299-320.
- Calame, C. (1999). "Performative aspects of the choral voice in Greek Tragedy: Civic Identity in performance", en Goldhill, S. and Osborne R. (ed.). *Performance Culture and Athenian Democracy*. Cambridge: Cambridge University Press, pp. 125-153.
- Calame, C. (1997). "De la poésie chorale au stasimon tragique. Pragmatique de voix féminines", *Mètis. Anthropologie des mondes grecs anciens.* 12: 1, pp. 181-203.
- Clay, J. S. (1997). "The Homeric Hymns", in Morris I.; Powell B. (eds.). *A New Companion to Homer*. Leiden – New York. Köhl: Brill, pp. 489-507.
- Culler, H. (2005). "A Wind That Blows from Thrace: Dionysus in the Fifth Stasimon of Sophocles' *Antigone*", *CW* 99: 1, pp. 3-20.
- Furley, W. D, Bremer, I. (2001). *Greek Hymns.* Vol. 1: *The Texts in Translation*. Vol. 2: *Greek Texts and Commentary*. Tübingen: Mohr Siebeck.
- Griffith, M. (1999). *Sophocles.* Antigone. Cambridge: Cambridge University Press.
- Janko, R. (1981). "The Structure of the Homeric Hymns: a Study of Genre", *Hermes* 109, pp. 9-24.
- Jebb, R. C. (1900). *Sophocles The plays and fragments. The Antigone*, Cambridge: Cambridge University Press.
- Kitzinger, M. R. (2008). The Choruses of Sophokles' Antigone and Philoktetes: Dance of Words. Leiden and Boston: Brill.
- Lardinois, A. (2012). "*Antigone*", en Ormand, K.; *A Companion to Sophocles*. Oxford: Blackwell Publishing, pp. 55-68.
- Nilsson, Persson M. (1968 [1925]). *Historia de la Religión Griega,* Bs. As.: EUDEBA.
- Parker, R. (1983). *Miasma*: *Pollution and purification in early Greek Religion*. Oxford: Clarendon Press.
- ——— (1996). *Athenian Religion: A History*. Oxford: Clarendon Press.
- Pearson, A. C. (1971). *Sophocles. Fabulae*. Oxford: Oxford University Press.
- Plácido, D. (1997). *La sociedad ateniense. La evolución social en Atenas durante la guerra del Peloponeso*, Barcelona: Crítica.
- Rosivach, V. (1979). "The Two Worlds of the *Antigone*", *Illinois Classical Studies* IV, pp. 16-26.
- Rutherford, I. (2001). *Pindar's Paeans. A Reading of the Fragments with a Survey of the Genre.* Oxford: Oxford University Press.
- Seaford, R. (1995). *Reciprocity and Ritual. Homer and Tragedy in the Developing City-State*, Oxford: Clarendon Press.
- Segal, CH. (1981). *Tragedy and Civilization. An Interpretation of Sophocles.* Cambridge, Massachusetts: Harvard University.

» Sourvinou-Inwood Ch. (1989). "Assumptions and the creation of meaning: reading Sophocles' *Antigone*", *JHS* 109, 134-148.

» ——— (2003). *Tragedy and Athenian Religion*, Oxford: Lexington Books.

» Tralau, J. (2008). "The Revolt of Images: Mutual Guilt in the Parodos of Sophokles' *Antigone*", *GRBS* 48, pp. 237–257.

» Vernant, J.-P. (1991). *Mito y religión en la Grecia antigua*, Barcelona: Ariel. (Paris 1990).

» ———, Vidal Naquet, P. (1987-1989 [1972-1986]). *Mito y tragedia en la Grecia Antigua*, tomo I y II, Madrid: Taurus (Paris).

» Winnington-Ingram, R. P. (1985). *Sophocles. An Interpretation*, Cambridge: Cambridge University Press.

» Zeitlin, F. I. (1990). "Thebes: Theater of Self and Society in Athenian Drama", en Winkler, J. J. and Zeitlin, F. I. (eds). *Nothing to do with Dionysos? Athenian Drama in Its Social Context.* Princeton: Princeton University Press. pp. 130-147.

» Zeitlin, F. I. (1993). "Staging Dionysus between Thebes and Athens", en Carpenter, Th. H. and Faraone Ch. A. (eds.). *Masks of Dionysus*. Ithaca and London: Cornell University Press, pp. 147-182.